

LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS DEL *QUIJOTE*: SIGLOS XVII-XVIII

I. APUNTES TEÓRICOS

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS*

EN 1895, *La Ilustración artística* dedicó un número especial a la iconografía de las ediciones del *Quijote* (FIG. 1). Con más de cien reproducciones de diferentes portadas y grabados, procedentes de la magnífica biblioteca cervantina que había reunido en Barcelona D. Isidro Bon-soms, sigue siendo hoy en día una referencia obligada para el estudio de la iconografía del autor complutense. J. L. Pellicer, ilustrador a su vez del *Quijote*, publica en sus páginas uno de los primeros análisis de conjunto de los grabados quijotescos, siguiendo el hilo argumental de los estantes de la biblioteca del bibliófilo catalán. Han pasado más de cien años de este magnífico ejemplar, y todavía hoy en día debemos acercarnos a él en busca de materiales y de análisis de conjunto.

En un conocido pasaje de la Segunda parte (II, 71), Sancho Panza, hospedado junto a su amo en una venta en donde ven en «unas sargas viejas» pintadas las historias de Elena y de Dido, le dice a Don Quijote: «Yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni



FIG. 1. Portada de *La Ilustración artística* (1895).

* Universidad Complutense de Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, jmlucia@filol.ucm.es

mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas». Y así ha sido: pero más que de bodegones o de ventas, o de tiendas de barbero, hoy nos quedan *pinturas* en libros impresos en todas las lenguas imaginables, en frescos de numerosos palacios, o en tapices que decoran hoy museos pero que, en su momento, sirvieron para dar calor a las paredes más aristocráticas de media Europa, sin contar los panfletos caricaturescos, los cuadros o las esculturas que se levantan a lo largo y a lo ancho del mundo.

Valgan estos datos para poner en evidencia las dos limitaciones con que hoy en día, a principios del siglo XXI y unos años antes de la celebración de un nuevo centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* en el 2005¹, es necesario superar para llevar a cabo un estudio de la iconografía cervantina, aunque pensemos limitarnos, como así lo haremos en este estudio, a las ediciones impresas durante los siglos XVII y XVIII: la enorme cantidad de ediciones ilustradas y la falta de herramientas de trabajo para poder acceder a este material de manera completa o, al menos, satisfactoria.

Si en el campo iconográfico debemos volver, una y otra vez, a los textos de algunas introducciones de las ediciones decimonónicas de la obra cervantina, al citado trabajo de Pellicer, al estudio de H. S. Ashbee de 1895² o a los comentarios que Juan Givanel Mas y «Gaziel» (Agustín Calvet) fueron desgranando en su *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* (Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946), tampoco es mucho más alentador el panorama de la catalogación de las ediciones de la obra cervantina. El catálogo de Leopoldo Rius (*Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: M. Murillo, 1895-1905), en tres volúmenes, y el de los Suñé (*Bibliografía crítica de las ediciones del «Quijote» impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas*. Barcelona: Perelló, 1917)³, sin olvidar los generales de Palau o Simón Díaz o de los catálogos electrónicos de algunas bibliotecas, siguen siendo hoy en día puntos de partida para

1 Esperemos que al terminar el 2005 no tengamos que hacer un balance tan negativo como el que expresaron los periódicos de la época en 1905: «Mejor fuera que no se hubiera celebrado. Los que tenían la obligación de organizarlos, llevarán sobre sí para siempre la vergüenza del desastre» (*El Imparcial*, 8 de mayo), o «Concluyamos, pues, condoliéndonos de que las fiestas preparadas en honor de Cervantes resulten un fracaso completo y constituyan una vergüenza nacional» (*El Nacional*, 9 de mayo).

2 *An Iconography of Don Quixote (1605-1895)*. Printed for the Author at the University Press (Aberdeen). Issued by the Bibliographical Society.

3 Al que habría que añadir, para ser exactos: *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote, impresas desde 1605 hasta 1917, recopiladas y descritas por Juan Suñé Benages y Juan Suñé Fonbuena, continuada hasta 1937 por el primero de los citados autores y ahora redactada por J. D. M. Ford, Y. C. T. Keller. - A Critical bibliography of editions of the Don Quixote printed between 1605 and 1917...*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1939.

conocer el corpus bibliográfico cervantino⁴. Y en muchos de estos trabajos, como así sucede con los espléndidos catálogos de Rius o de los Suñé, se indica la aparición de diferentes grabados, y, en algunos casos, el nombre de sus dibujantes y grabadores, pero sin el apoyo de ilustraciones. Un catálogo bibliográfico ilustrado con las estampas cervantinas y con variado material facsimilar era (casi) impensable a principios del siglo XX, pero hoy podría incorporarse (casi) sin ningún problema técnico ni tampoco económico si pensamos en las enormes posibilidades que ofrece el CD-Rom o Internet. Por otro lado, la gran mayoría de estos catálogos se basan en la consulta de algunas espléndidas bibliotecas de tema cervantino, como las que Rius o Suñé, sin ir más lejos, llegaron a reunir, y están realizados cuando todavía no se había desarrollado la bibliografía científica, tal y como hoy la conocemos. Sus resultados, por estas y otras causas, fueron espléndidos en su momento, pero adolecen de enormes limitaciones para nuestros intereses científicos actuales.

A la falta de herramientas científicas hay que añadir otra dificultad: el valor artístico de las estampas, algunas de ellas firmadas por los más renombrados dibujantes y grabadores de su momento, y si a esta consideración añadimos el hecho de que muchas se encuentren en hojas sueltas, encontramos que es más habitual de lo esperado (y de lo deseable) su desaparición de los ejemplares conservados (y que se pueden consultar en las bibliotecas públicas a lo largo y ancho del mundo). ¡Cuántas tiendas de anticuario y de grabados antiguos conservan en sus carpetas algunas de estas imágenes arrancadas de sus preciados libros, para los que fueron creadas y que le dan sentido! ¡Cuántas ediciones interesan sólo por los grabados que contienen, y que son más rentables si se

4 A este corpus, habría que añadir una serie de trabajos de catalogación particulares, igualmente esenciales, como los siguientes, que se citan, eso sí, sin ánimo de exhaustividad: Miguel Santiago Rodríguez, *Catálogo de la biblioteca cervantina de don José M^a de Asensio y Toledo*, Madrid: [s.n.], 1948; Antonio Palau y Dulcet, *Bibliografía de Don Miguel de Cervantes Saavedra: con breves el valor comercial de la mayoría de los impresos descritos y notas críticas*, Barcelona: San Feliu de Guixols, M. Viader, 1950; Luis María Plaza Escudero, *Catálogo de la colección cervantina Sedó*, Barcelona: José Porter, 1953-1955; Joseph L. Laurenti, «Presencia de Cervantes en la Newberry Library de Chicago: Los Quijotes del siglo XVIII.» *Actas II Congreso AC*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 37-54, Encarnación Sánchez García, «El fondo cervantino (siglos XVII-XIX) de la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II de Nápoles», *Actas II Congreso AC*, Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 25-35, o *Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress*, comp. Reynaldo Aguirre, ed. Georgette Dorn, Magassy, Washington D.C.: Hispanic Division- Library of Congress, 1994. Lamentablemente, el volumen publicado por José María Casasayas Truyols, *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina*. Vol. 5. *Ediciones castellanas del Quijote hasta su tricentenario (1605-1915). Relación ordenada y compuesta por...* ad usum del cervantista bibliófilo, Palma de Mallorca: edición del autor, 1995, no viene a mejorar mucho la desoladora situación anterior.



FIG. 2. El hidalgo Alonso Quijano leyendo libros de caballerías: Vanderbank (Londres, 1738).

venden sueltos que como una unidad bibliográfica! Por este motivo, y siempre que haya dudas, se hace necesaria la consulta de, al menos, dos ejemplares de una misma edición para poder confirmar que el programa iconográfico que estudiamos es que el se imprimió. En caso contrario, podemos encontrarnos con sorpresas que terminan por confundir y crear fantasmas críticos, que, por la dificultad de la consulta de las ediciones originales o de herramientas específicas, perduran a través del tiempo. Veamos un solo ejemplo.

Givanel y Gaziel indican que en la edición inglesa del *Quijote* que publican los hermanos Tonson en Londres en 1742, se utilizan las mismas planchas de los grabados que habían usado para su edición en español de la obra cervantina de 1738, la primera edición de lujo de la obra; pero al juego inicial se ha añadido una

nueva, que muestra al hidalgo Alonso Quijano en su casa leyendo libros de caballerías:

El editor y el dibujante, que es el mismo Vanderbank, se empeñan en que sea una imagen de Don Quijote en trance de leer libros de aventuras en su biblioteca. [...] A nosotros, no obstante, nos parece muy otra cosa. Si nos mostraran suelta esta lámina, sin la menor advertencia, y nos preguntasen: «¿Quién es este?», contestaríamos sin vacilar: «Es Shakespeare». (pp. 128-130).

Pero en realidad, esta imagen ya aparece en la edición de 1738 (FIG. 2) y, curiosamente, en el pie se indica que ha sido grabada por Geo. Vertue en 1723, quince años antes de su impresión original. Seguramente el error proceda de su ausencia en el ejemplar que Givanel y Gaziel estaban utilizando para su análisis, y que les lleva a imaginar un —por otro lado muy sugerente— juego de identidades entre Cervantes y Shakespeare, o entre el hidalgo Alonso Quijano y Shakespeare si queremos ser más exactos y multiplicar el juego de identidades entre ficción y realidad.

La consulta de varios ejemplares de una misma edición ilustrada —en especial en los primeros siglos cuando aparecen en láminas sueltas— para poder precisar el programa iconográfico se hace más que necesario si se lleva a cabo un facsímil, ya que podemos estar reproduciendo un ejemplar (con su particular historia y mutilaciones) creyendo estar haciéndolo con la edición. En 1928, se publicó el facsímil de la edición alemana del *Quijote* de 1648, la primera con ilustraciones

quijotescas. En ningún momento se indica la ubicación del ejemplar que han usado para llevarla a cabo. Pero en el citado ejemplar faltaba un grabado del programa original: el que representa la Aventura de los Molinos de viento, que sí aparece en el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid de 1669 (Frankfurt: Thomas Mathias Gotzen), que reutiliza las planchas de la edición de 1648. De este modo, el facsímil de 1928 publicado en Hamburgo no está más que reflejando un ejemplar de la edición, un ejemplar impropio al estar mutilado⁵.

Al margen de las diferentes reproducciones en algunas de las ediciones conmemorativas del tercer centenario del *Quijote*, en catálogos de exposiciones bibliográficas celebradas a lo largo del siglo XX⁶, de los estudios antes mencionados o del material —no siempre de la misma calidad— que puede consultarse en algunos portales en Internet⁷, el panorama no puede ser más desalentador... justamente en estos momentos en que la tecnología digital haría sencillo lo que hubiera sido un esfuerzo titánico en otras épocas: en la actualidad contamos con escasas reproducciones de las miles de imágenes que se han impreso en las cientos de ediciones ilustradas del *Quijote*; escasas reproducciones y, en muchas ocasiones, de muy mala calidad. Por este motivo, no puede extrañar que los estudios sobre la iconografía quijotesca vuelvan una y otra vez a las mismas fuentes, agotando en ellas sus conclusiones y puntos de vista. Ante esta situación, y con los ojos puestos en la conmemoración del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de texto cervantino en el 2005, el Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares) está creando un banco de imágenes quijotescas, para su posterior difusión en Internet y en CD-Rom, que recoja,

5 E incluso, si queremos rizar el rizo, podríamos ir más allá, ya que sólo hemos consultado un ejemplar de la citada edición facsímil, la que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France (París). ¿La ausencia del grabado que representa la Aventura de los Molinos de viento se ha consumado en la edición facsímil al faltar en el ejemplar que utilizan de modelo, o su ausencia hay que buscarla en el ejemplar facsímil conservado en la biblioteca francesa? La consulta de más de un ejemplar se hace, más que nunca, necesario para el estudio de la jerarquía iconográfica que ofrecen las distintas ediciones ilustradas del *Quijote*.

6 Por sólo citar unos ejemplos: *Catálogo de la exposición antológica de ediciones ilustradas de «El Quijote»*, Madrid: Excma. Diputación Provincial de Madrid, 1956 (ilustraciones en blanco y negro); *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, dir. Carlos Reyero, Alcalá de Henares: Ayuntamiento, 1997, o el volumen *Cervantes en el arte*, con dos artículos de Margarita Ramírez Rigo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

7 Entre los más interesantes, pueden consultarse los siguientes: Proyecto Cervantes 2001: <http://csdl.tamu.edu/cervantes/english/ctxt/sb/galatea/index.html>; *Obras Completas de Cervantes* (Fred Jehle y Eduardo Urbina): <http://users.ipfw.edu/jehle/wcimages.htm>; La página de Cervantes: <http://cervantes.uah.es/galeria.htm>; El conjuro de los libros: http://cvc.cervantes.es/obref/conjuro_libros/; Exposición virtual de «Don Quijote de la Mancha»: <http://quixote.mse.jhu.edu/index-es.html>

con buena calidad, el corpus completo de los grabados sobre tema quijotesco que se ha impreso hasta el 1905, así como los materiales iconográficos de cualquier naturaleza: grabados sueltos, caricaturas, cuadros, tapices, dibujos, etc., etc., que tengan a Don Quijote y sus aventuras como motivo. La empresa es titánica, sin lugar a dudas; pero también útil y necesaria; imprescindible me atrevería a escribir. Esta misma idea de divulgación de nuestro patrimonio cultural y artístico, me ha llevado a dirigir una colección en la editorial madrileña Ollero & Ramos, «Tesoros iconográficos», en donde se reproducirán en papel los juegos completos de grabados de las ediciones más trascendentales del *Quijote*. Queda mucho por hacer... casi todo por hacer; pero lo importante es romper en algún momento este nudo gordiano que está ahogando y empobreciendo los estudios sobre el tema.

2. Por otro lado, el estudio de la iconografía del *Quijote* se ha movido en dos polos diferentes (y en ocasiones sin ninguna conexión entre ellos): el de los estudiosos del arte⁸ y el de los amantes de la obra cervantina, que durante demasiado tiempo —justo en esos años de esplendor de la catalogación y el estudio de la iconografía cervantina—, miraron la obra como la brújula que señalara a la figura del caballero manchego y a otros personajes de la obra como imagen del «alma» española. Ni finales del siglo XIX ni los años posteriores a la Guerra Civil fueron los más propicios para que la ciencia se mantuviera distanciada de la realidad ideológica en que se estaba fraguando. Por este motivo, todo lo que se saliera de un modo «pre-figurado» sobre la representación de los héroes manchegos, de sus gestos, costumbres, geografía y cronología debía ser perseguido, criticado entre exclamaciones difamatorias. En este sentido, no deja de ser hija de su tiempo esa obsesión por «españolizar» las ilustraciones del *Quijote* que se aprecia en el libro de Givanel y de Gaziel. En el recorrido que hacen por las diferentes ilustraciones de los siglos XVII y XVIII, se lamentan en dos ocasiones (al tratar las ediciones madrileñas de 1674 y de 1771) que las imágenes grabadas e impresas en suelo hispánico sigan de cerca a alguno de sus modelos europeos. Por este motivo, no pueden dejar de exclamar, con un cierto orgullo (que hoy no podríamos compartir) que al terminar el siglo XVIII, ese siglo dominado por la imaginiería francesa e inglesa, el mejor *Quijote* ilustrado sea uno publicado en España. Vale la pena reproducir sus palabras, para así situar en su contexto

8 En este sentido, pueden consultarse los trabajos de Francisco Calvo Serrallet, *Ilustraciones al Quijote de la Academia*, Madrid: Turner, 1978; Vicente Ferrán Salvador, «Ilustradores valencianos del Quijote», *Revista bibliográfica y documental*, 2, nº 1-2 (enero-junio 1948), pp. 91-105 o los trabajos de Margarita Ramírez Rigo en el citado volumen de *Cervantes en el arte*.

—cultural e ideológico— la que es uno de los mejores acercamientos de conjunto a la iconografía cervantina:

En fin: la edición monumental de la Academia Española, hoy conocida universalmente por el «*Quijote de Ibarra*», es una obra espléndida. Si España ha tardado mucho en honrar editorialmente, como debía, la obra culminante de su propia literatura, ahora la deuda ha sido saldada con creces. A fines del siglo XVIII, el mejor *Quijote* ilustrado del mundo es un *Quijote* español (p. 160).

Seguramente no podía ser de otra manera: todos somos hijos de nuestro tiempo, y de igual manera hoy podemos caer en los mismos errores de buscar en el pasado modelos de nuestra cultura; la sobrevaloración crítica, como la denominan los entendidos⁹. En el conjunto de este panorama —algo desolador en sus trazos más gruesos y sobresalientes— no puede dejar de festejarse la publicación del libro de Rachel Schmidt, *Critical Images. The Canonization of «Don Quixote» thought Illustrated Editions of the Eighteenth Century* (Montreal & Kingston-London: Ithaca-McGill-Queen's University Press, 1999), en donde la ilustraciones del *Quijote* lejos de servir de pretexto para la búsqueda de un *ideal* actual —o de un *alma* nacional—, se intentan comprender en su contexto cultural, con lo que se aprecia cómo la nueva visión que del *Quijote* se va a ir consolidándose con el romanticismo ya tenía previamente su reflejo en las imágenes que acompañaban al texto cervantino en las diferentes ediciones publicadas durante estos años. Algo se está removiendo en las, hasta ahora, tranquilas aguas de los estudios iconográficos sobre el *Quijote*, a pesar del escaso interés que los cervantistas han manifestado sobre el tema, al margen del meramente anecdótico o marginal. Pero ese es sólo el principio, ya que quedan muchos caminos por explorar; algunos de ellos sorprendentes; todos ellos fascinantes, ya que nos devuelven, con todo su esplendor y con todas sus luces y sus sombras, la lectura de un texto a través del tiempo; de un texto como el *Quijote* que bien puede vanagloriarse de haber conocido todas las caras de la literatura: del libro de caballerías de entretenimiento al tratado filosófico; del libro popular al texto académico; de ficción a creador de una nueva realidad que, en opinión de algunos críticos, ha llegado a convertir a Cervantes en un personaje de ficción. A principios del siglo XXI (quizás) haya lle-

9 Un ejemplo lo podemos encontrar en el artículo de Anthony G. Lo Ré, «More on the Sadness of Don Quixote: the First Known *Quixote* Illustration, Paris, 1618», *Cervantes, Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9.1 (1989), pp. 75-83, en donde se quiere ver en el dibujo de la cara de Don Quijote un ejemplo de su «tristeza»: «The most remarkable feature of the 1618 drawing is the sensitive manner in which the *knight's face* is depicted. The viewer sees that Don Quixote bears a distinctly drawn, weary, mournful look which surely can be taken as one of *sadness*» (p. 76).

gado el momento de mirar la iconografía cervantina como lo que es: una espléndida galería de gestos, modos y figuras que ofrecen una riquísima información para comprender cómo el *Quijote* se ha transmitido a lo largo de los siglos; cómo el *Quijote* ha sido leído, y cómo determinados proyectos editoriales han venido a marcar las líneas maestras, los modelos iconográficos que han perdurado a través del tiempo y del espacio, que han sobrevivido permitiéndonos una lectura diacrónica del *Quijote*, una lectura que ofrece la oportunidad de rescatar retazos y gestos de los lectores de la obra cervantina desde los primeros decenios del siglo XVII hasta nuestros días; imágenes como espejos en donde han quedado impresas las casas, los trajes, costumbres y paisajes de sus millones de lectores.

3. Desde mediados del siglo XVII hasta nuestros días, el *Quijote* ha sido ilustrado; y lo ha sido, además, por algunos de los artistas que han escrito con letras de oro su nombre en la historia del arte. Como ya indicara J. L. Pellicer en 1895, «la historia de la ilustración del *Quijote* bien puede decirse que es la del grabado, como concepto y como procedimiento, desde el primer tercio del siglo XVII hasta nuestros días» (p. 26). Pero las ilustraciones, desde el códice medieval hasta el libro impreso, son algo más que el adorno que encarece el precio del producto comercial en que termina convirtiéndose un manuscrito o un libro. Son también un medio privilegiado para el acercamiento de la lectura coetánea de un texto; hija de una tradición artística, la ilustración modela la visión que los lectores tienen del *Quijote* en cada momento determinado: funciona como espejo y como proyector a un mismo tiempo. Imagen que reproduce la realidad de quien lo lee antes que la *realidad* que se va construyendo en letras de molde. Pero, al mismo tiempo, imagen que va creando un modelo, un imaginario, una forma de *comprender* visualmente lo que se está leyendo. Una imagen —y sólo en este caso— valdrá más que mil palabras.

¿Cómo son físicamente Don Quijote y Sancho? Cervantes es generoso con la descripción del caballero manchego, y ambiguo con la de su escudero. De Don Quijote, y vayamos entrando en materia, se ofrece en el primer capítulo la siguiente imagen: «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años, era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza»¹⁰. ¿Su vestimenta? Unas armas antiguas, de tiempos de los Reyes Católicos («que habían sido de sus bisabuelos»), y una media celada que se había hecho con unos cartones, que, a la primera oportunidad cambiará por una bacía de barbero, convertida en yelmo de Mambrino gracias a su poderosa imaginación libresca. Por su parte, de Sancho Panza sólo se nos dice que es «un

¹⁰ Las citas de *El Quijote* proceden de la edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas publicada por el Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1993.

labrador vecino suyo» (I, cap. 7) y más adelante sabremos de su buen humor y de su mejor comer.

Pero Cervantes va más allá y nos ofrece en el capítulo noveno la descripción de la primera imagen que ilustraría el *Quijote*, ese *Quijote* original, escrito en árabe y que un meditabundo Cervantes encuentra en unos papeles sueltos en el Alcaná de Toledo dentro de un cartapacio. Si de Don Quijote y del vizcaíno poco se nos dice (sólo el rótulo que habría a sus pies), más generosa será la descripción de Rocinante¹¹ y, más que interesante, la de Sancho Panza:

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía de cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía: *Sancho Zancas*, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas; y por esto se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia.



FIG. 3. Londres, J. y R. Tonson, 1738.

En las primeras fiestas en la vida real, pocos años después de publicarse el libro, en las que aparecen los dos personajes, para divertimento y burla de los congregados, se debería reproducir una situación semejante a la vivida por don Quijote en Barcelona, cuando sale a la calle con don Antonio: le reconocen más por el cartel en pergamino que lleva cosido a sus espaldas («Éste es don Quijote de la Mancha») que por su imagen externa, que por el imaginario que se irá creando en los años venideros, y que se aprecia en uno de los pocos grabados que se hacen eco de este episodio, publicado en la edición londinense de 1738, en donde los niños le señalan y reconocen, así como el «castellano» que, al leer el «rétulo de las espaldas» le recrimina en alta voz su locura, lo que parece no ser del gusto de nuestro caballero¹². No se olvide que don Antonio, después de un tiempo, le quitó al caballero de La Mancha el cartel a su espaldas para que no aglomerara más gente a su alrededor (FIG. 3).

¹¹ «Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan héctico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de Rocinante».

¹² La imagen también puede apreciarse en el grabado múltiple que grabó Fred Boutrats para la edición de Bruselas de 1662 (véase ejemplar de la Real Academia Española, entre pp. 548-549), a través de la ventana de la casa de don Antonio en Barcelona, mientras que la cabeza encan-tada ocupa la parte central del salón, el protagonismo de la imagen.



FIG. 4. Don Quijote y Sancho Panza vistos por Gustave Doré (París, 1869).

Hoy en día *sabemos* cómo son don Quijote y Sancho Panza: su apariencia física va más allá de las descripciones que escribiera Cervantes y se sustenta, en gran medida, en el imaginario creado por el romanticismo, y sobre todo, por Gustave Doré (FIG. 4).

Pero lo cierto es que esta imagen, por más que sea original y novedosa del siglo XIX, también es heredera de unos modelos iconográficos de los siglos anteriores, en donde las figuras

de don Quijote y de Sancho Panza, así como del resto de los personajes de la obra, sus hábitos, costumbres y vestimentas van a reflejar antes el mundo cotidiano, el mundo más cercano a sus lectores coetáneos que el pintado con palabras por Cervantes; y estos reflejos de una determinada época serán proyectados con el paso de los años en nuevos modelos iconográficos. Los cientos de grabados del *Quijote* dibujan una entrelazada —al tiempo que fascinante— red de imágenes que nos devuelven la retina de sus millones de lectores en un tenso arco diacrónico que, sólo con el texto impreso —e incluso con las traducciones y adaptaciones—, no podríamos ni llegar a intuir. Más que ver en las imágenes de los siglos XVII y XVIII la *autenticidad* de reflejar el texto de Cervantes, esa *españolidad* antes enunciada, hemos de intentar descubrir en sus líneas las claves que expliquen qué aspectos de la obra se han ido valorando y cuáles se han abandonado a lo largo de tantos siglos, en donde la cultura y la sociedad se han transformando de manera tan espectacular. Frente a ese Don Quijote y a ese Sancho Panza universales, los que ahora nos acompañan en nuestro imaginario, en estos primeros siglos descubriremos unos personajes particulares, cercanos a los modos de vestir y de comportamiento de sus lectores, y es aquí en donde la *lectura coetánea* se filtra con toda autoridad. Como ya indicaran, con un cierto matiz de malestar, Givanel y Gaziél, Don Quijote y Sancho Panza se vuelven franceses, ingleses, flamencos, alemanes según el lugar desde que se imprimieran. Sólo hay que comparar algunas de las primeras representaciones de los dos personajes en el siglo XVII para darse cuenta de ello (FIGS. 5-8).

Al margen de la estampa alemana de 1648 (FIG. 6), que se ofrece en un paisaje y con una indumentaria demasiado particular¹³, en el resto se aprecia la crea-

13 Así se expresan Givanel y Gaziél: «Nuestro caballero es aquí sumamente joven, casi un niño, sin asomo de pelo en el rostro. Y esta indumentaria fantástica —con el casco rodeado de un gran



FIG. 9. Caricatura de Don Quijote:
François Ragot. h. 1660.

ción de un estereotipo, en donde sobresalen algunos detalles que conformarán una determinada imagen física durante estos siglos: la bacía del barbero para don Quijote y una imagen casi bufonesca de Sancho, muy lejos de esas «zancas» con que aparecía «pintado» en el mismo texto, en esos papeles manuscritos encontrados en Toledo. Tampoco podemos olvidar ese molino de viento (tan poco manchego, que escribirían Givanel y Gaziel) que aparece en el lateral derecho de la primera imagen de don Quijote y de Sancho (imagen, que de París —1618— pasará a tierras inglesas en 1620). El molino que recuerda una de las aventuras más famosas del libro, una de esas aventuras que hablan de luchas inútiles, de enemigos invisibles. De este modo, no extraña que en una de las primeras caricaturas que se conocen de Don Quijote, la que

François Ragot hiciera hacia 1660 proponiéndole como la imagen del *miles gloriosus* español, termine atacando un molino muy parecido al de la imagen francesa, situado en el lateral derecho (FIG. 9)¹⁴.

Y en el siglo XVIII se acentuará esta tendencia, ya que también en esta centuria encontraremos algunas de las mejores series iconográficas que se han rea-

penacho de plumas, la completa armadura, y la enorme golilla apanalada que le oprime el pecho—, no le abandona ni un momento en todas las ilustraciones de la obra. Rocinante, en cambio, está presentado con admirable fidelidad: es puro hueso. Un Sancho cabezudo asoma a un lado, en segundo término. Es un tipo popular alemán del seiscientos, bebedor de cerveza, con barba copiosa, rizada, ligeramente partida bajo el labio inferior y muy poblada a ambos lados. Todos los personajes masculinos que figuran en las restantes ilustraciones se asemejan a este Sancho, aburguesado y luterano, que aun hoy podría aparecer de comparsa en una representación de *Los maestros cantores de Nuremberg*, de Wagner, sobre todo en el tempestuoso final del segundo acto, cuando el tumulto callejero, los palos y las bofetadas» (pp. 103-104).

- 14 El original, grabado en cobre h. 1660, hoy se encuentra en paradero desconocido. Véase Johannes Hartau, «Don Quijote en la caricatura», en *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica...*, pp. 44-57. Lo que es objeto de burla en Ragot, lo encontramos como objeto de admiración en la epístola dedicatoria que incluye el impresor Juan Mommaerte al inicio de la reedición española del *Quijote* que publica en Bruselas en 1662, en donde Don Quijote (o el propio libro) se transforma en soldado, o en algo más, según se infiere de sus palabras: «pues viéndose entre los vestidos y armas cortadas y texidas en los reinos de España de tanto metal y papel, se ha venido a estos Estados a buscar nuevas aventuras, para poder dezir que este libro, como cavallero andante, o soldado aventurero, también ha pasado por los bancos de Flandes». Cito por el ejemplar conservado en la Real Academia Española (Madrid).

lizado para el *Quijote* en toda su historia. En este sentido, no extraña que en la Francia de Charles Antoine Coypel, nuestro caballero manchego vista a la manera cortesana ni se mueva con toda naturalidad por jardines y salas propias de Versalles (FIG. 10), ni que Don Quijote y Sancho Panza abandonen sus rústicas prendas, propias de un pueblo de La Mancha en que viven un hidalgo pobre y un vecino labrador, para vestirse con las propias de unos acaudalados ingleses (FIG. 11).

El mismo principio (adecuar el imaginario que acompaña al texto al lector coetáneo) lo encontraremos cuando se consuma el primer modelo iconográfico en España: la edición que Joaquín Ibarra publica en 1780 para la Real Academia Española. El prólogo de la Academia se hace eco de una estrategia editorial que posee un trasfondo político, que hemos de situar en el contexto de la particular posición que España ocupa en el siglo XVIII en Europa, y que también se aprecia en su análisis de la obra, así como en los comentarios de Pellicer y Clemencín de principios del siglo XIX¹⁵: la supremacía de la iconografía hispánica frente a todas las anteriores, de matriz y origen extranjero, ya que devuelve al *Quijote* su paisaje y sus modos, sus rostros y sus vestidos, sus armas y sus ventas... Y así es, como se aprecia en el grabado que ilustra la segunda salida de Don Quijote por los campos de Montiel (FIG. 12).

Pero en este imaginar La Mancha, en este imaginar a Don Quijote y Sancho, en este imaginar el «lugar de cuyo nombre no quiero acordarme» (que se aprecia al fondo del grabado), palpita el mismo principio anteriormente expuesto: no tanto la fidelidad al texto (y así se defiende desde el prólogo de la Academia o desde algunos de los acercamientos críticos actuales) como un modo de «rescatar» para los lectores



FIG. 10. La Haya, 1746.



FIG. 11. Londres, 1738.

¹⁵ Sobre los primeros comentadores de *El Quijote*, puede ahora consultarse nuestro trabajo: «Los libros de caballerías a luz de los comentadores del «Quijote» (Bowie, Pellicer y Clemencín)», *Edad de Oro*, 14 (2002), pp. 499-539.



FIG. 12. Madrid, 1780.

cultos hispánicos el texto cervantino, que ha sido difundido por tierras europeas en ambientes cultos, mientras que en España se ha ido manteniendo como libro popular, como el formato y calidad de las impresiones realizadas en Madrid, Barcelona y Tarragona exponen con toda claridad. El *Quijote*, el libro y el personaje, se convierte en un arma ideológica en manos de los ilustrados; un arma con que ganar batallas para un imperio que está agonizando. Han pasado casi dos siglos desde que se imprimiera la primera parte del *Quijote*, se ha llevado a cabo un trabajo de documentación en la armería real y en otros centros para intentar rescatar la forma de las armas y de la ropas que deberían vestirse a principios del siglo XVII; pero también es cierto que la España ilustrada, esa España que acaba de inaugurar dinastía y que se dispone a vivir un

comienzo de siglo traumático, tampoco se ha distanciado mucho de la España, de la Castilla que conociera Cervantes... la identidad con el lector estaba muy cercana, como cercanos se mostrarían los paisajes y los tipos quijotescos con sólo acercarse a estas tierras, con sólo acercarse a otras tierras del campo castellano. ¿Acaso no se incorpora a esta edición de 1780 un mapa «de una porción del reyno de España que comprende los parages por donde anduvo Don Quijote, y los sitios de sus aventuras», realizado por el geógrafo real, Tomás López, según «las observaciones hechas sobre el terreno por D. Joseph de Hermosilla, Capitán de Ingenieros», dando carta de realidad a lo que es un paisaje de ficción?

El 6 de mayo de 1905, para conmemorar el tercer centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, Blanco y Negro dedica un número especial al evento, y en él se publican diversas fotografías que han sido tomadas en las mismas tierras manchegas de Don Quijote; tierras en donde, hace casi un siglo, todavía era posible encontrar personajes que en nada se saldrían de la imaginiería creada en 1780, como este don Quijote y este Sancho Panza encon-

trados en Argamasilla de Alba y que se sitúan en su portada (FIG. 13).

Este imaginario, este ir desgranando gestos y comportamientos, este espejo que se colocaba ante los lectores de su época, y sobre el que nos volcamos ahora en busca de caras y paisajes, en busca de datos para intentar desentrañar cómo el *Quijote* fue leído e interpretado a lo largo de su largo caminar por tantas imprentas, por tantas geografías, va unido, irremediabilmente, a una serie de modelos iconográficos, que marcarán en cada momento cronológico, un hito, un punto de referencia, un imaginario particular; pero no intentemos atajar en nuestro camino y adelantar acontecimientos. Los modelos iconográficos se ofrecen como una herramienta más para el acercamiento de la *lectura coetánea* del *Quijote* a través de sus ilustraciones.



FIG. 13. Portada de *Blanco y Negro*:
6 de mayo de 1905.

4. Más allá del estudio arqueológico, artístico e ideológico, debemos acercarnos a los grabados quijotescos como un ámbito de investigación de primera mano para analizar cómo el texto fue leído y reinterpretado en diferentes épocas. El *Quijote* ofrece, además, una posibilidad única: realizar este itinerario desde su inicio hasta la época actual. Para comenzar este camino, como premisa previa, hemos de tener en cuenta que las imágenes cervantinas no intentan reflejar el texto del *Quijote*, sino explicarlo; desde esta *explicación*, nosotros, lectores e investigadores de la obra cervantina del siglo XXI, podemos intentar desentrañar los misterios de su *lectura coetánea*¹⁶; y lo

¹⁶ Desde hace unos años, vengo trabajando en la denominada «Teoría de la lectura coetánea», que intenta organizar un sistema de recogida de datos para que, desde diversas perspectivas, podamos llegar a precisar la «lectura coetánea» de una obra en un determinado momento, o a lo largo de su transmisión. Para cuestiones generales y programáticas, pueden consultarse los trabajos: «Entre la crítica del texto y la lectura coetánea: las dos caras de la cultura del manuscrito en la Edad Media», *La Corónica*, 27.2 (1999), pp. 189-218 y «La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto», en *Propuestas teórico metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. Lillian von der Walde Moheno, México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-editorial Plaza y Valdes, 2003. Sobre cuestiones de iconografía, vinculadas eso sí, al ámbito medieval, pero cuyos presupuestos teóricos he utilizado en este estudio, también puede consultarse: «Imágenes del *Tristán de Leonís* castellano. I. Las miniaturas del códice medieval (BNM: ms. 22.644)», en *De re militari*, eds. Germà Colón Domènech y Ricardo Pardo Camacho, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura. Tomo LXXVII (2001 [2002]), pp. 73-113.



FIG. 14. Manteamiento de Sancho Panza
(Ámsterdam, 1670).



FIG. 15. Manteamiento de Sancho Panza
(Madrid, 1771).

podemos llevar a cabo desde tres perspectivas, desde esas tres caras que puede asumir todo grabado dentro de un texto, ya que, por un lado, *destaca*; por otro, *complementa* y, en tercer lugar, *interpreta* la voz y la letra en gestos, formas y, en ocasiones, colores, gracias a un particular lenguaje. Y en este campo, es posible aprender mucho de las técnicas y de las herramientas que los teóricos de la iconografía medieval han ido utilizando y afilando en los últimos veinte años.

4.1. *Jerarquía iconográfica*: en primer lugar, los grabados (así como las miniaturas en los códices) *destacan* determinados episodios, aventuras, e, incluso, personajes. Que la aparición de un grabado siga un determinado modelo editorial o sea original de una nueva reedición será considerado como un factor esencial a la hora de utilizar sus datos para el estudio de su recepción coetánea; y en este último caso, también habrá que tener en cuenta si los cambios tienen su origen en condicionantes editoriales o en particulares interpretaciones. Son muchos los casos en que el programa iconográfico viene impuesto por el editor o el librero, con una intención meramente comercial. En todo caso, ya nos encontremos ante una jerarquía iconográfica de tipo original o sea ésta heredada, lo cierto es que en ambos casos hemos de hablar de una jerarquía iconográfica aceptada; es decir, en ambos casos, se ofrece una *lectura* visual coetánea, un programa iconográfico que debemos analizar más allá de la mera constatación de un número particular de grabados.

Uno de los episodios quijotescos que han gozado de mayor éxito en las ediciones ilustradas de la obra ha sido el del manteamiento de Sancho Panza (I, cap. 17). En el programa iconográfico completo de casi todas las ediciones, el episodio aparece ilustrado, desde las primeras, como la

que en Ámsterdam publicara Baltes Boeckholt en 1670 (FIG. 14), hasta la que Joaquín Ibarra imprimiera en Madrid en 1771 (FIG. 15).

En ambas imágenes encontramos una misma perspectiva, ya que la acción se dibuja desde dentro de la venta: el protagonismo recae en Sancho Panza, en las consecuencias de su «locura» al acompañar en busca de aventuras al hidalgo, ahora caballero, Don Quijote de la Mancha. Dolorosa es la situación de Sancho Panza; pero cómica para los ojos que se acercan a este grabado... cómica por el escudero en el aire y cómica por la triste imagen de Don Quijote detrás de la tapia, sin poder ayudarle. Como escribe Cervantes, incidiendo en la risa en un momento aparentemente problemático.



FIG. 16. Manteamiento de Sancho Panza (La Haya, 1746).

Pero no hubo llegado a las paredes del corral, que no eran muy altas, cuando vio el mal juego que se le hacía a su escudero. Viole bajar y subir por el aire, con tanta gracia y presteza, que, si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera.

En otros grabados, como los que aparecen en La Haya en 1746, este aspecto cómico aumenta gracias a la expresión de los distintos personajes que, desde dentro de la venta, presencian el absurdo espectáculo. Comicidad que aumenta si se compara con la expresión de desesperación de Don Quijote (FIG. 16).

En la edición de la Real Academia Española de 1782 se mantiene el mismo episodio ilustrado, idéntico programa iconográfico, pero un cambio de perspectiva en el dibujo ofrece una realidad bien diferente: el episodio de grotesco se convierte en trágico; de la risa, a la desesperación de un hombre, de un caballero, de un héroe que no es capaz de ayudar a su criado: el protagonista vencido por la cólera. De la risa que provocaba Sancho a la desesperación de Don Quijote: un cambio de protagonista que habla bien del cambio ideológico que se está operando en la recepción académica de la obra cervantina. Esta perspectiva ha sido dibujada por Isidro y Antonio Carnicero y grabada por Fernando Selma (FIG. 17).



FIG. 17. Manteamiento de Sancho Panza
(Madrid, 1782).



FIG. 18. Manteamiento de Sancho Panza
(Londres, 1818).

Esta propuesta se va a mantener en algunas ediciones del siglo XIX, especialmente en las inglesas, que inciden en esa imagen que prefigura una lectura romántica de la obra, como se aprecia en la edición inglesa publicada en Londres en 1818, en donde dejamos a un lado ese «sentimiento trágico» del personajes para vestirlo casi de ropajes y armaduras que recuerdan a algunos de los personajes de la Mesa Redonda (FIG. 18).

4.2. *Vínculo iconográfico*: no sólo el número, sino también la relación que establece el grabado con el texto que ilustra, puede ofrecernos datos sobre la «lectura», la interpretación que se está ofreciendo, al margen, una vez más, de que nos encontremos ante un grabado original, ante la reutilización de unas planchas, ante una copia, ya sea peor o mejor que su modelo, o ante un nuevo dibujo que se inserta dentro de un modelo iconográfico determinado, como se indicará más adelante. Por otro lado, no hemos de olvidar que la relación entre texto e imagen no ha de entenderse como la «traducción» en imágenes de un fragmento determinado, ni la dependencia del elemento visual al textual. Todo lo contrario, y de ahí la capacidad de sugestión que, en muchas ocasiones, poseen los grabados quijotescos. La imagen, frente al texto, puede ofrecernos otra *lectura*, una determinada interpretación de aquello que se está narrando y que el receptor está leyendo o escuchando. La capacidad de sugestión del texto (los textos que *viven* en las lecturas, tanto en las coetáneas como en las contemporáneas) se sujeta a la capacidad de interpretación que en un momento determinado se quiere ofrecer, se quiere imponer. Los dibujantes y grabadores, más allá de

intentar reflejar en sus detalles el *texto*, se empeñan en ofrecer una imagen llena de significados, plena de contenidos; frente a la anécdota, lo sustancial. Recordemos, una vez más, cómo se va modificando la ilustración de los personajes

de Don Quijote y de Sancho Panza a lo largo del tiempo y de la geografía, tal y como hemos visto en las páginas precedentes. Por este motivo, es muy frecuente en una misma imagen representar diferentes escenas que se suceden en el tiempo: los grabados múltiples. Y en estos grabados múltiples, unas aventuras se supeditan a otras, lo que puede estar indicándonos la prioridad de unos determinados episodios sobre otros en variados ámbitos de recepción. En el caso del manteamiento de Sancho Panza, al fondo de algunos de los grabados (FIGS. 14 y 15), se puede apreciar el resultado (desastroso, como se sabe) de la *Aventura de los rebaños*, que se narrará en el capítulo 18 de la primera parte. Pero, ¿qué episodio entre la pelea contra el vizcaíno o la *Aventura de los Molinos de viento* prefirieron los primeros lectores de la obra¹⁷? La imagen que ilustra el episodio en la edición de Bruselas de 1662 no deja lugar a dudas (FIG. 19).

A pesar de lo que esperaríamos, no es el episodio de los molinos de viento el preferido. Aunque no siempre sucede así. Los cambios sobre un modelo iconográfico inicial deben destacarse, ya que pueden estar presentando, dentro de una tradición, nuevos ámbitos de recepción y de lectura de la obra, la creación de nuevos horizontes de expectativas, como se aprecia en la edición londinense de 1687 (FIG. 20).



FIG. 19. La pelea contra el vizcaíno (Bruselas, 1662).

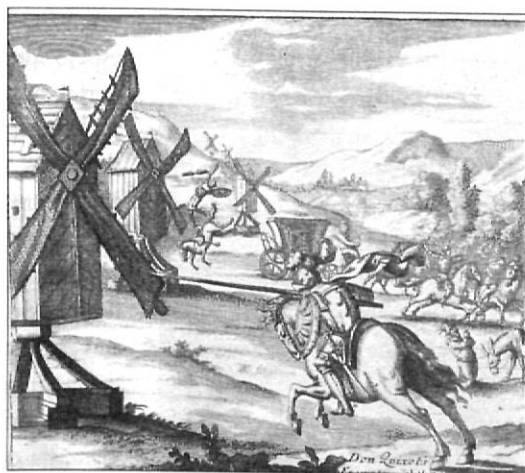


FIG. 20. *Aventura de los molinos de viento* y pelea contra el vizcaíno (Londres, 1687).

¹⁷ Incluso, en el primer programa iconográfico del *Quijote*, el que se publica en Frankfurt en 1648, cuyas cinco láminas tienen en común los episodios más cómicos de la obra, cuando se representa la *Aventura de los Molinos de viento*, se incide en sus trágicas consecuencias para el caballero de La Mancha, justo en ese momento en que Don Quijote es derribado por una de las aspas del molino. Un análisis completo de este primer programa iconográfico podrá leerse en la segunda entrega de nuestro estudio.

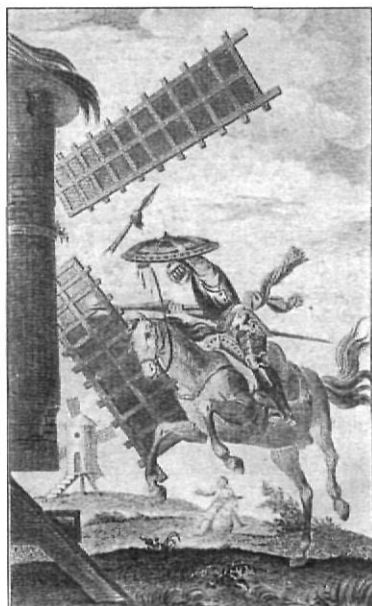


FIG. 21. Molinos de viento
(Madrid, 1782).



FIG. 22. Molinos de viento
(Venecia, 1818).

En un mismo grabado contamos con el comienzo y final de la Aventura de los molinos de viento, con Don Quijote y Rocinante por los aires, con la pelea entre el caballero manchego y el vizcaíno, y con los rezos de Sancho Panza al lado de su rucio. No encontraremos tal riqueza de información en la representación de esta aventura a finales del siglo XVIII o principios del XIX, en donde el encuentro con el vizcaíno termina por desaparecer, prevaleciendo la imagen del comienzo —y no de las consecuencias— del enfrentamiento de Don Quijote con unos gigantes transformados en molinos de viento, como puede apreciarse en la ya citada edición de la Real Academia Española de 1782 (FIG. 21) y en una curiosa edición italiana de *El Quijote*, publicada en Venecia en 1818 (FIG. 22), en donde se ofrecen dos imágenes —dos lecturas, dos vínculos iconográficos— bien distintos de un mismo episodio.

4.3. *Lenguaje iconográfico*: la imagen se ofrece como un espejo ideal de sus receptores coetáneos. Un espejo ideal por ofrecer el imaginario de un mundo perfecto; un espejo ideal ya que refleja una determinada interpretación, una determinada ideología, que debemos analizar con todo cuidado. En la imagen todo parece existir por una precisa razón: desde el tamaño de los personajes a su disposición dentro de la misma; desde los gestos a la expresión, todos son fuentes de información a la hora de «leer» un texto a través de sus imágenes. Esta perspectiva va más allá del análisis artístico —igualmente válido— y del impresionista, que es el que, desde nuestro punto de vista, ha dominado en los estudios que hasta ahora se han realizado, a excepción del espléndido trabajo de Rachel Schmidt (1999). François Garnier¹⁸ ha ido

¹⁸ Véase *La langage de l'image au Moyen-Age, I: signification des gestes*, París: Léopard d'Or, 1982; y *La langage de l'image au Moyen-Age, II: grammaire des gestes*, París: Léopard d'Or, 1989, entre otras obras suyas.

perfeccionando un sistema de lectura de imágenes medievales que también pueden servir a nuestro propósito, en donde se habla de seis categorías de relaciones entre los elementos de una imagen, cuyas conclusiones, en ocasiones, deberán ser matizadas, ya que en el imaginario de los siglos XVII y posteriores la representación real se impone sobre la simbólica, más propia de la Edad Media:

4.3.1. TAMAÑO: está en relación con la importancia y la grandeza del personaje y no en relación con la realidad: el tamaño es simbólico y no descriptivo. Normalmente, aquel que manda, aquel que rige los destinos de los demás es representado con un tamaño mayor. Este aspecto será muy poco relevante a la hora del estudio de la iconografía de *El Quijote*, ya que, como se ha indicado, la representación se superpone a la simbología. Frente a esta categoría, tan productiva en la iconografía medieval, se van a potenciar otras, como la «situación» o la «posición».

4.3.2. SITUACIÓN: se trata de analizar la relación de un elemento con el conjunto o con otros elementos que forman parte de la imagen. El centro de la imagen es un lugar privilegiado, así como la parte superior frente a la inferior, etc.

4.3.3. POSICIÓN: en este punto, interesa saber en qué posición se encuentra una persona, o las personas que forman parte de la imagen: si sentado, acostado, de pie, de rodillas...

4.3.4. GESTO: se analizan ahora los movimientos de las partes del cuerpo, especialmente las manos y los pies, así como la cara.

4.3.5. EXPRESIÓN: con este concepto, se designa al conjunto de manifestaciones que muestran una emoción, unos sentimientos, la intención de los personajes.

4.3.6. ACTITUD: en este último elemento, se presta atención y se le da un sentido a diferentes gestos y expresiones, que están esencialmente codificados y que deben analizarse desde esta codificación particular. Hay que tener en cuenta, como sucedía con la categoría del «tamaño», que la iconografía del *Quijote* se basará en los siglos XVII y XVIII en unos principios artísticos en donde se dará más importancia a la perspectiva y a la representación que al simbolismo, por lo que esta categoría, frente a lo que sucede con la época medieval, será poco productiva para nuestro estudio. En todo caso, no se ha de olvidar que en la «actitud» de las figuras que aparecen en los grabados quijotescos en ocasiones se está retratando los modos cómo se desea que se reciba un determinado episodio.

5. Pero si se indicaba que uno de los mayores problemas que hay que superar a la hora de estudiar la iconografía del *Quijote* es la falta de herramientas y de

reproducciones de sus diferentes ediciones ilustradas, no se presenta con mejor cara el enorme corpus que se alza, como un nuevo molino de viento, ante nuestros ojos críticos. La ausencia de catálogos bibliográficos sobre la obra de Cervantes basados en principios científicos y la escasez de repertorios que permitan conocer el número y localización de los ejemplares que se conservan de cada una de ellas, no viene nada más que a complicar un poco más nuestra tarea. A complicarla, que no a imposibilitarla.

El *Quijote*, desde mediados del siglo XVII es un libro ilustrado, inconcebible una edición que no fuera acompañada de «donosas estampas» como indicara Juan Mommarte desde la portada de su edición de Bruselas de 1662¹⁹. El Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares) conserva un ejemplar de la edición de Bruselas de 1611 del *Quijote*: esta edición, que apareció sin grabados en su momento, ha sido enriquecida con dos estampas, incorporadas al cuerpo del texto en época antigua ya que también le han afectado los agujeros realizados por las polillas: un *Quijote* sin grabados es inconcebible, incluso, aunque sea anterior a las primeras imágenes sobre el caballero manchego²⁰. Y así lo será hasta el siglo XIX, cuando nos encontremos con dos tendencias que, con el paso del tiempo, terminarán por distanciarse: la edición comentada, científica, que presta especial atención al texto y a su comprensión y que imprime sin adornos tipográficos (y así desde la de Bowle); y la edición profusamente ilustrada, en donde el texto literario se convierte en la excusa, en el espacio en donde el pintor, el artista puede colgar sus creaciones.

Se conocen en la actualidad casi ciento cincuenta ediciones ilustradas del *Quijote* de los siglos XVII y XVIII, desde la que la viuda de Jacques du Clou y Denis Moreau publicaron en París en 1618 con su frontispicio que representaba a Don Quijote y a Sancho Panza. Pero esta cifra se dispara cuando nos adentramos en el XIX y nos sumergimos en el siglo XX. De muchas de estas ediciones, los catálogos bibliográficos actuales indican el número (a veces aproxi-

19 Así lo indica Francisco Rico en su «Historia del texto»: «A grandes, grandísimos rasgos, la mera evolución material de la obra hace patente que entre 1674 y 1751 el público va ensanchándose por la base y el *Quijote*, de ser un producto para aficionados de alguna holgura económica, se vuelve por momentos más popular: ahora es un libro necesariamente ilustrado, inconcebible sin las estampas que captan a los lectores menos refinados y les proporcionan unas pautas de comprensión» (en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, Barcelona: Crítica, 1998, p. CCVII).

20 Las dos ilustraciones corresponden al modelo iconográfico de Bruselas, 1662, y representan los siguientes pasajes: [1] Don Quijote es engañado por Maritornes y permanece colgado de una ventana (entre pp. 498 y 499): 117 x 70 mm; y [2] la aventura de los disciplinantes (entre pp. 574-575): 112 x 65 mm.

mado) de grabados que las ilustran, algunos de sus maestros dibujantes y grabadores más importantes, y poco más: un comentario sobre la calidad artística de los mismos, en el mejor de los casos. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero todo aquel que se haya movido por los catálogos bibliográficos del *Quijote* reconocerá frases como las siguientes: «Puede decirse que es una copia de la edición de San Martín del año anterior [...] Los grabados son malísimos y peor la impresión» (Suñé, nº 47, sobre la edición de Madrid, 1751) o el comentario de los Suñé sobre la edición londinense de 1738, la primera edición de lujo del texto cervantino:

A pesar de las libertades que se tomó el corrector, libertades que algunas veces llegan a alterar el texto, es la presente edición la más suntuosa de cuantas se publicaron hasta 1738, pudiendo decir que a Inglaterra pertenece la gloria de haber impreso la primera edición de lujo, adornada con 68 láminas de gran tamaño que fueron dibujadas por J. Vanderbank, 65 grabadas por Van der Gucht, y las otras por Bern, Baron, Geo, Vertue y Claude du Bosch (nº 42).

Para poder adentrarse en este más que abundante *corpus* de las ediciones ilustradas del *Quijote* (una de sus características más sobresalientes, no lo olvidemos, dado que permite un estudio diacrónico de su *lectura coetánea* imposible para casi cualquier otra obra), propongo un nuevo concepto, que vendría a sumarse, como paso previo, a los tres anteriormente citados de la jerarquía, el vínculo y el lenguaje iconográfico. Me refiero al concepto de *modelo iconográfico*, que resultará útil (eso espero) para el estudio de otras obras, y necesario (casi imprescindible) para poder adentrarse en este bosque tan poblado de papel y de ilustraciones que ha convertido al *Quijote* en un texto universal.

El *modelo iconográfico*, como herramienta de trabajo, resulta especialmente productivo para las estampas de los siglos XVII, XVIII y primera mitad del XIX; a partir de este momento, de la mano del éxito y de la autoridad de Gustave Doré y de las transformaciones que se van a producir en el arte y en la sociedad en el siglo XX, la originalidad y la lectura personal se van a ir imponiendo, constituyendo cada nueva edición ilustrada, cada nueva *lectura* de un artista en un modelo iconográfico en sí mismo, que los modernos medios de reproducción permiten perpetuar a lo largo de los años, sin que nuevos artistas tengan que grabar a su vez las imágenes, con los cambios y nuevas interpretaciones que podemos apreciar en los modos de transmisión de los siglos precedentes. Una vez más, el ejemplo de Gustave Doré resulta paradigmático: muchas de las ediciones ilustradas que se han publicado en los últimos años, se han acompañado de algunas de las más de trescientas imágenes que el artista francés imaginó para su Don Quijote romántico. Un sólo caso: en el 2001 se publicó en Pekín una



FIG. 23. Alonso Quijano leyendo libros de caballerías:
Doré (París, 1869).

nueva traducción completa del texto cervantino al chino, apoyada por la Embajada de España y la Agencia Española de Cooperación Internacional. La edición es de lujo; no sólo se ha cuidado el texto y la impresión, sino que se ofrece en un estuche con encuadernación en piel. Para embellecerla aún más, se han incorporado varias decenas de grabados de Doré... los más conocidos, los que, en su gran mayoría, se evocan cuando se habla de la penitencia de Don Quijote o de sus noches en vela atacado por los fantasmas de los libros de caballerías, de los personajes que va creando su mente, mientras lee en voz alta esos razonamientos tan poco razonables de Feliciano de Silva: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal

manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura» (DQ, I, I) (FIG. 23).

Pero ya antes de Doré encontramos lecturas personales que se han quedado en eso: en la propuesta genial de un artista. Y estoy pensando en el magnífico álbum de ilustraciones quijotescas que Bartolomeo Pinelli realizara y publicara en 1834 con el título: *Le azioni più celebrate del famoso cavaliere errante don Chisciotte della Mancia*, en donde el clasicismo se impone frente a las imágenes románticas que monopolizan el imaginario de este siglo (FIG. 24).

Pero nos hemos situado en pleno siglo XIX. No siempre fue así representado don Quijote, no siempre las ventas manchegas ni Sierra Morena gozaron de esos claroscuros con que los imaginara Doré o con ese detalle clasicista con que los dibujó Pinelli. Dos siglos de tradición iconográfica anterior lo ponen de manifiesto, como se ha podido apreciar en las páginas precedentes.

5.1. El *modelo iconográfico* como herramienta de trabajo viene a mostrar líneas de relación y de dependencia entre diferentes ediciones ilustradas, entre diversas propuestas iconográficas que, en los siglos en que nos movemos, no pretendían tanto ofrecer una lectura personal (la del propio artista, como así sucede con

Doré, o, más modernamente, con Dalí o con Antonio Saura) como una interpretación general, de acuerdo a una serie de condicionantes que tendremos ocasión de evocar en las siguientes entregas de este estudio.

En el *modelo iconográfico* se conjugan dos elementos: [1] en primer lugar, una propuesta con autoridad, que conseguirá iniciar una «particular» lectura del texto que, por diversas causas, será admitida por la comunidad lectora o por la industria editorial: el prestigio de un dibujante (como Charles Antoine Coypel), o

de un imprenta (las ediciones de Bruselas y Amberes), o de una institución (la Real Academia Española), por sólo citar algunos de los casos paradigmáticos que trataremos en la segunda parte de este estudio. [2] Y en segundo lugar, es necesario contar con una tradición, ya que, como sucede con el mundo natural, ni una golondrina hace verano, ni una edición ilustrada, ni una propuesta de lectura puede convertirse en sí misma en un «modelo iconográfico»... a no ser que nos situemos ya en las postrimerías del siglo XIX. Esta tradición puede moverse en un amplio abanico de posibilidades, que van desde la reutilización de las mismas planchas o la copia —lo más exacta— posible de imágenes anteriores, a la reelaboración de las mismas, anunciando ya una serie de cambios que pueden cristalizar en un nuevo modelo iconográfico.

En cualquier caso, no hemos de pensar en una sucesión cronológica de los «modelos iconográficos», sino en todo lo contrario: lo normal es documentar la convivencia de los mismos, incluso en la misma geografía. La aparición de un nuevo modelo iconográfico no supone la desaparición del anterior, ya que también puede documentarse un reparto sociológico y cultural, como veremos al hablar de las ediciones populares del *Quijote* en España, frente a la lectura culta y cortesana que se había impuesto en el resto de Europa, de la que se hace eco la Real Academia Española en 1780. Por otro lado, como tendremos ocasión de indicar, no podemos olvidar que estamos moviéndonos en un ámbito en donde la cultura, la lectura y la interpretación no son las causas exclusivas de cambios o permanencias y, en ocasiones, ni siquiera sus razones fundamentales: no olvidemos que trabajamos con materiales que alimentan una industria editorial, que también puede alargar la existencia de unos modelos iconográficos para



FIG. 24. Alonso Quijano leyendo libros de caballerías:
Bartolomeo Pinelli (Roma, 1834).

beneficio propio. Pero estos, y otros tantos matices, tendremos ocasión de ir concretándolos y ejemplificándolos en la segunda entrega de este estudio.

5.2. En el mantenimiento y difusión de los modelos iconográficos pueden confluir diversas modalidades, que, de manera teórica, estudiaremos más adelante. Estas modalidades muestran, además, cómo el grabado es crisol de voluntades e intereses de diferentes artistas que lo hacen posible, del dibujante al maestro grabador. Por otro lado, en el grabado es necesario identificar una doble cara: la primera muestra el objeto artístico, pero la segunda refleja el entramado económico que hay detrás del mismo; en una determinada imagen puede estar prevaleciendo la lectura de un pintor, de un dibujante, pero lo normal en estos primeros siglos es que el protagonismo se decante por las estrategias editoriales: la identificación de una imagen con un preciso ámbito de recepción explica, en parte, el éxito y la pervivencia de determinados modelos iconográficos.

5.2.1. REUTILIZACIÓN DE LAS MISMAS PLANCHAS. Como se ha indicado, la edición londinense de 1738 que se publica en el taller de J. y R. Tonson ha de ser considerada la primera edición de lujo del *Quijote*. 68 estampas dibujadas por Vanderbank (aunque, en realidad, algunas sean de Hogarth, como se indicará en su momento) dan buena prueba de ello. 68 imágenes de gran tamaño (255 x 185 mm), en su mayoría grabadas por Vandergucht. Estas mismas planchas son las que utilizarán los hermanos Tonson para la reedición que publican de la traducción inglesa del *Quijote* en 1742 y en la que llevan a cabo en 1756. En la reedición que publica Baltes Boeckholt del texto holandés en Amsterdam en 1669, se van a utilizar las mismas planchas que en 1657 usara Jacobo Savry; pero al cambiar la numeración, se han tenido que retocar ligeramente en sus laterales para modificar la numeración antigua, o para incluir la nueva; cambios que se hacen especialmente visibles en algunos, como en el grabado que ilustra la escena en que Cardenio pega a Don Quijote en Sierra Morena (entre pp. 166-167) o la que representa la unión de Luscinda, Dorotea, Cardenio y Don Fernando en la venta de Palomeque el Zurdo (entre pp. 268-269).

5.2.2. COPIA DE UN DIBUJO O DE UN GRABADO. En esta modalidad, habría que distinguir claramente entre dos posibilidades: copia de un dibujo original o copia de un grabado anterior; que ilustra, una vez más, la doble cara —a veces desatendidas— de la estampa antigua, en donde dos artistas, dos artesanos (y en ocasiones, tres) unen sus esfuerzos para conseguir una obra única: el dibujante y el grabador. Doble cara que veremos dibujada con nombres a los pies de muchas de estas imágenes.

5.2.2.1. COPIA DE UN DIBUJO ORIGINAL. Charles Antoine Coypel (1694-1752) ha pasado por ser uno de los ilustradores más influyentes del *Quijote* del

siglo XVIII, aunque él nunca dibujara ninguna escena cervantina con la intención de acompañar a una edición. Pintó, eso sí, desde 1718, 28 cuadros de tema quijotesco para la Manufactura de los Gibelinos, que alcanzaron un gran éxito, ya que se realizaron más de 240 tapices hasta 1792. Una colección completa puede contemplarse en el Palacio de Compiègne, en el Loira francés. Son tapices en donde el cuadro ocupa un lugar central, rodeado de una barroca decoración, tal del gusto versallesco (FIG. 25).

Sobre estos dibujos de Charles Antoine Coypel, y llamado por su autoridad y renombre por toda Europa, en 1732 se publicará en París una edición francesa del *Quijote* adornada con 34 láminas; diez de ellas basadas en estos dibujos. En 1744, se publica en La Haya la primera edición en español de la obra cervantina acompañada de estampas que siguen este nuevo modelo iconográfico, grabado de nuevo por artistas reputados como Folkema, Fokker o Tanjé. El dibujo de Coypel, tal y como se transformó en tapiz (FIG. 25), quedó reflejado en la edición en español como muestra la FIG. 26.

Los mismos dibujos fueron grabados de nuevo en otras ediciones posteriores, pero, sobre todas las demás, destacan los volúmenes que se publicaron en La Haya en 1746, en francés y en holandés, en donde el



FIG. 25. Sancho Panza se muere de hambre en Barataria (Getty Museum: h. 1770-1772).



FIG. 26. Sancho Panza se muere de hambre en Barataria (La Haya, 1744).



FIG. 27. Sancho Panza se muere de hambre en Barataria:
Coypel y Picart (La Haya, 1746).

nombre de Coypel, como el de Bonnard Picart Le Romain, se han de entender como un verdadero reclamo publicitario con letras encarnadas desde la misma portada:

Les principales Aventures de l'admirable Don Quichotte, Représentées en figures par Coypel, Picart le Romain, et autres habiles maitres: avec les explications des XXXI planches de cette magnifique collection

Del total de los 31 grabados que aparecen en este álbum de aventuras quijotesas, antes que de una verdadera edición de la obra, 25 se han basado en los dibujos de Coypel, y en su gran mayoría fueron grabadas por Picart, uno de los más renombrados grabadores del momento, que no pudo ver acabada su obra porque le sorprendió la muerte. El mismo motivo que hasta ahora

hemos visto, quedó grabado por Picart de manera mucho más majestuosa (FIG. 27)

5.2.2.2. COPIA DE UN GRABADO ANTERIOR. Las diferencias que pueden encontrarse entre su modelo iconográfico y la copia se concretan en la pericia del grabador, el cambio de formato o de técnica de grabado, pero la voluntad es la de mantener la misma imagen, en donde podemos encontrarnos tanto una mejora como un empobrecimiento de la misma. Veamos con un ejemplo ambos casos. La edición que en 1657 publica en Dordrecht Jacobo Savry ofrece en sus 26 estampas el primer programa iconográfico completo del *Quijote*. Uno de los episodios que se destaca tiene un marcado carácter bufonesco: el encuentro amoroso entre don Quijote y Maritornes en la venta de Palomeque el Zurdo; imagen que se copiará cuando se reedite la obra en español en Bruselas en 1662, en el taller de Juan Mommaerte. Las diferencias son mínimas y en ellas puede apreciarse una mejora en la imagen (FIGS. 28 y 29).

En otras ocasiones, en especial en el caso de ediciones de peor calidad, destinadas a un público que busca en el *Quijote* el «más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta ahora se haya visto» (II, cap. 3), la copia se hace



FIG. 28. Dordrecht, Jacobo Savry, 1657.



FIG. 29. Bruselas, Juan Mommaerte, 1662.

invirtiendo el motivo. Así, y sin salirse de esta imagen, cuando en Lyon se publica en 1738 una nueva reedición francesa de la obra, se hará acompañada del grabado representado en la FIG. 30.

También la escena ya comentada, igualmente bufonesca, del hambre que padece el gobernador Sancho Panza en la *Ínsula Barataria* vamos a encontrarla invertida en una reedición del siglo XVIII. En este caso, la escena aparece en la primera traducción danesa del *Quijote*, la que realizara Carlota Dorotea Boehl, y que se publicó en Copenhague en 1776 (FIG. 31).

En otras ocasiones, la copia se realiza para adecuar la imagen a nuevos formatos, normalmente más pequeños y, por tanto, más económicos, como así sucede en algunas de las impresiones que la Real Academia Española impulsara después del éxito de su propuesta de 1780, o de la reedición inglesa que se publicó en Dublín en



FIG. 30. Lyon, 1738.



FIG. 31. Copenhague, 1776.

1747, en donde se recogen, en tamaño mucho menor varios de los grabados de la magna edición londinense de 1738, de la que tantas veces hemos hablado, y de la que lo seguiremos haciendo. La copia interesa ahora porque recoge tres de las modalidades de cambios (sin querer modificar su modelo iconográfico) más corrientes y que hemos ejemplificado anteriormente: la copia invertida, cambio de tamaño y empobrecimiento del grabado que le sirve de modelo. ¡Nuestra delicada Marcela de 1738 se ha convertido casi en un personaje con rasgos bufonescos! (FIGS. 32-33).

La copia de unos pocos grabados de 1738 en la edición de Dublín de 1747 sigue de cerca una de las estrategias editoriales más comunes de la época, y que permite explicar el éxito de determinados modelos iconográficos en los siglos XVII y XVIII: la vinculación de unos grabados con ediciones destinadas a un público culto permite su reutilización con la finalidad de conceder prestigio a otras ediciones que siguen más de cerca características



FIG. 32. Londres, 1738.



FIG. 33. Dublín, 1747.

Aparición de Marcela y entierro de Grisóstomo.



FIG. 34. Frontispicio tomo I
(Madrid, 1780).



FIG. 35. Frontispicio tomo IV
(Venecia, 1818).

propias de la difusión popular, como el formato (en octavo o en cuarto) o la escasa calidad del papel y la pésima impresión ponen de manifiesto. Así sucede con algunos grabados de la edición canónica de la Real Academia Española de 1780 en algunas ediciones francesas e italianas de principios del siglo XIX, en especial el retrato de Cervantes, o alguno de sus frontispicios, como se aprecia en la edición en italiano en cuatro volúmenes impresa en Venecia en 1818, en donde se realiza un nuevo juego de imágenes (recuérdese FIG. 22), pero cada volumen comienza con la copia, reelaborada parcialmente, de un frontispicio de los que adornan la edición madrileña antes citada (FIGS. 34 y 35).

Curiosamente, sólo el motivo del lateral derecho se ha mantenido, incorporando a Sancho Panza en el izquierdo, que viene a sustituir la imagen de la «demencia» que termina por vencer al caballero de La Mancha.

Una última modalidad tiene que ver con el cambio en la técnica del grabado. Como veremos más adelante, en la reelaboración de una determinada imagen suele ser habitual el despliegue de diversas técnicas. Pero no lo es tanto cuando se trata de la copia de un grabado anterior, sin ninguna intención de reelaboración, como se documenta en los tres últimos grabados de la reedición española impresa en Bruselas en 1671, a costa de Pedro de la Calle; quedé-



FIG. 36. Clavileño (Bruselas, 1662).



FIG. 37. Clavileño (Bruselas, 1671).

monos ahora con el episodio de Clavileño y comparémoslo con la imagen que aparece en la edición que en la misma ciudad se imprimiera nueve años antes²¹ (FIGS. 36 y 37).

En esta curiosa —y problemática— edición, se documenta una peculiar mezcla de modalidades hasta ahora analizadas: [1] copia de un grabado anterior; [2] copia modificando la técnica del grabado (FIG. 37) y [3] copia invertida (FIG. 38)²².

Esta mezcla de modalidades de copia pone en evidencia, una vez más, otra de las características de los modos de pervivencia de un determinado modelo

21 Los otros dos grabados ilustran el final del gobierno de Sancho Panza en la Ínsula Barataria (entre pp. 472-473) y la derrota de Don Quijote ante el Caballero de la Blanca Luna (entre pp. 580-581).

22 Sin llegar a ser especular, la copia que se realiza para la edición francesa de 1713 (París: Compagnie des Libraires, impreso en Orleans) presenta similar motivo del manteamiento, aunque don Quijote ocupe la posición opuesta: un cambio parcial, por tanto, de su modelo.

iconográfico: la tensa relación entre propuestas artísticas (el propio modelo iconográfico) y las posibilidades o imposibilidades editoriales para su difusión. Los cambios que hasta aquí hemos reseñado (ya sea la copia mejorada o empobrecida de un grabado anterior, la copia invertida o el cambio de técnica utilizado por el maestro grabador) no afectan a la identidad del modelo iconográfico; mas bien, nos hablan de las dificultades o de las necesidades editoriales de cada centro impresor, de cada geografía. Por este motivo, en el estudio comparado de las diferentes ediciones que pueden englobarse dentro de un determinado modelo iconográfico, no hemos de buscar informaciones esenciales de cambios de recepción (todo lo contrario); pero sí que es necesario conocerlas para poder precisar las transformaciones que se han consumado que, en ocasiones, ofrecerán datos sobre las estrategias editoriales que en este momento se están desplegando. El banco de datos de las ediciones ilustradas de *El Quijote* del Centro de Estudios Cervantinos (Alcalá de Henares) vendrá a posibilitar, de manera cómoda y científica, lo que no puede ser hoy en día más que un acercamiento parcial a la materia.

5.2.3. LA IMITACIÓN DE UN GRABADO. En otras ocasiones, sobre un mismo modelo iconográfico, se lleva a cabo una reelaboración artística, que puede dar lugar a futuras copias, en donde se van modificando tanto las técnicas de grabado, el tamaño como la calidad de la imagen final, como hemos visto anteriormente. Un buen ejemplo de esta permanencia del imaginario cervantino, vinculado a un determinado modelo de literatura popular, se aprecia en las estampas que Diego de Obregón grabara de nuevo para la edición que en 1674 publicaran en Madrid Andrés García de la Iglesia y Roque Rico de Miranda, a costa de María Armenteros, quien, siguiendo el modelo iconográfico nacido en Bruselas en 1662, lleva a cabo un cambio en la técnica, en el dibujo y en las dimensiones de la imagen (FIG. 39)²³:

Este nuevo juego de grabados, los primeros que se realizan en España, mar-



FIG. 38. Manteamiento de Sancho Panza (Bruselas, 1671).

²³ El juego completo de los grabados, a excepción de los dos frontispicios, puede ahora consultarse en la edición de Francisco Rico del *Quijote* cervantino, Barcelona: Crítica, 2001.



FIG. 39. Trágico encuentro entre don Quijote y Maritornes: Diego de Obregón (Madrid, 1674).



FIG. 40. Madrid, 1730.

carán las líneas maestras de las reediciones populares del *Quijote* (formato en cuarto, cada vez con peor calidad en el papel y en la impresión, e introducción de los grabados dentro del texto y no como estampas sueltas) que se sucederán hasta finales del siglo XVIII, y en ellas perdurarán las mismas imágenes, manteniendo el nuevo formato. En ocasiones, la copia realizada consumará un empobrecimiento de la imagen (por ejemplo, en 1730 —FIG. 40— o en la de 1735, estos últimos reutilizados en la reedición de 1796 —FIG. 41—), pero en otras se intentará una mejora, como en la edición de 1751 (FIG. 42), en donde Maritornes de ser una doncella «ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana» (DQ, I, cap. 16) se ha convertido en una mujer hermosa, de pelo rizado; aunque todavía tendremos ocasión de reseñar cambios más espectaculares²⁴.

Como ya se ha indicado, la aparición de un nuevo modelo iconográfico

incluso de un nuevo modelo iconográfico con éxito, no ha de ser entendida como la carta de defunción de los anteriores, ya que las necesidades editoriales y determinadas estrategias comerciales permiten su coexistencia, en ocasiones por un reparto cultural, sociológico o económico. En 1780, la Real Academia Española rescata con su magnífica edición en folio el *Quijote* para el público culto hispánico, frente a ese *Quijote* popular que ha triunfado a lo largo de la centuria en las prensas

²⁴ En la edición de 1797 de Gabriel de Sancha, con los comentarios de Pellicer, se incluye una imagen para ilustrar la curación de Don Quijote en la venta; en el lateral derecho, con un candil en la mano, aparece la «verdadera» Maritornes, muy lejos de la imagen a la que nos tenían acostumbrados los modelos iconográficos de los siglos XVII y XVIII. Véase reproducción y comentario en Givanel y Gaziel, *Historia gráfica...*, p. 162.

españolas, y de las que los tres grabados anteriores son una buena muestra de ello. Ya lo había intentado Joaquín Ibarra en 1771, a costa de la Real Compañía de Impresores y Libreros del reino, cuando publica su edición del *Quijote* con láminas dibujadas de nuevo por José Camarón (vinculadas, eso sí, al modelo iconográfico de Bruselas 1662). A finales del siglo XVIII, en la península, un lector del *Quijote* podía acercarse al texto gracias a esta edición, a la monumental publicada por la Real Academia Española de 1780, o a las reediciones, en formato menor y con nuevas láminas, de los años sucesivos... pero también podría acercarse a las aventuras del Caballero de la Triste Figura gracias a una edición que Antonio Sanz publica en 1796 en su taller madrileño en la «Plazuela de la Paz»; una nueva edición popular, que retoma los grabados que se habían utilizado en la edición de 1731. Un mismo episodio, Don Quijote es armado caballero por el ventero, puede contemplarse a finales de la centuria de tres maneras diferentes. Tres imágenes que permiten mostrar la simultaneidad cronológica de diferentes modelos iconográficos (FIGS. 43-45).

5.2.4. LA REELABORACIÓN DE UN GRABADO. Como última modalidad dentro de este esquema, que no puede dejar de ser más que un punto de partida para análisis posteriores, hemos situado la «reelaboración», que, alguna vez, puede estar en la frontera, casi nunca clara, entre el paso de un modelo iconográfico a otro. En ocasiones, un juego de imágenes, por estilo o por maestría tanto del grabador como del nuevo dibujante, puede presentarse a nuestros ojos como un modelo diferente dentro de la historia de la iconografía quijotesca. Pero un análisis más atento permite englobar esta nueva propuesta dentro de un determinado modelo. Es lo que sucede, o al menos así lo vemos en este



FIG. 41. Madrid, 1796.



FIG. 42. Madrid, 1751.



FIG. 43. Madrid, Joaquín Ibarra, 1771.



FIG. 44. Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.



FIG. 45. Madrid, Antonio Sanz, 1796.

momento, con el juego de grabados que acompaña la edición inglesa del *Quijote* que imprimiera en su taller londinense Thomas Hodgkin en 1687. La edición, en gran formato y excelente impresión, viene adornada con 17 estampas firmadas por «J.P.». En ellas se destacan algunos temas que hasta el momento no habían interesado a los ilustradores (como la aventura del barco encantado por tierras del Ebro), pero otros sí, como el repetido episodio del trágico encuentro

nocturno entre Don Quijote y Maritornes en la venta de Palomeque el Zurdo. Deténgamonos un momento en la imagen (FIG. 46).

En los detalles, poco tiene que ver, en un principio la representación de Don Quijote y de Sancho Panza, frente al grabado que representa el mismo episodio de la edición de Bruselas de 1662 (FIG. 29), como puede verse en los detalles tanto de Don Quijote y Sancho Panza como de Maritornes (FIGS. 47-52).

En la reedición de 1687 se aprecia un Don Quijote más delgado, con su «característica» barba, y a una Maritornes que, al tener levantado su brazo izquierdo, muestra uno de sus pechos (similar, que no idéntica, a la que aparecerá años después en la edición madrileña de 1730 —FIG. 40—). Pero, en cambio, Sancho Panza aparece con un bigote, alejado de un imaginario que se impondrá en los siglos posteriores y que tampoco gozó de ninguna predicación en los precedentes, como vamos viendo en los diferentes grabados de esta época. El grabado de 1687 se ha llenado de detalles; el artista ha dejado volar su imaginación y los personajes se involucran en ese cortejo amoroso que a todos termina maltratando. Pero a pesar de los detalles, a pesar de que cambian las caras y algunos de los gestos, la disposición de la escena no deja lugar a dudas: «J.P.»,

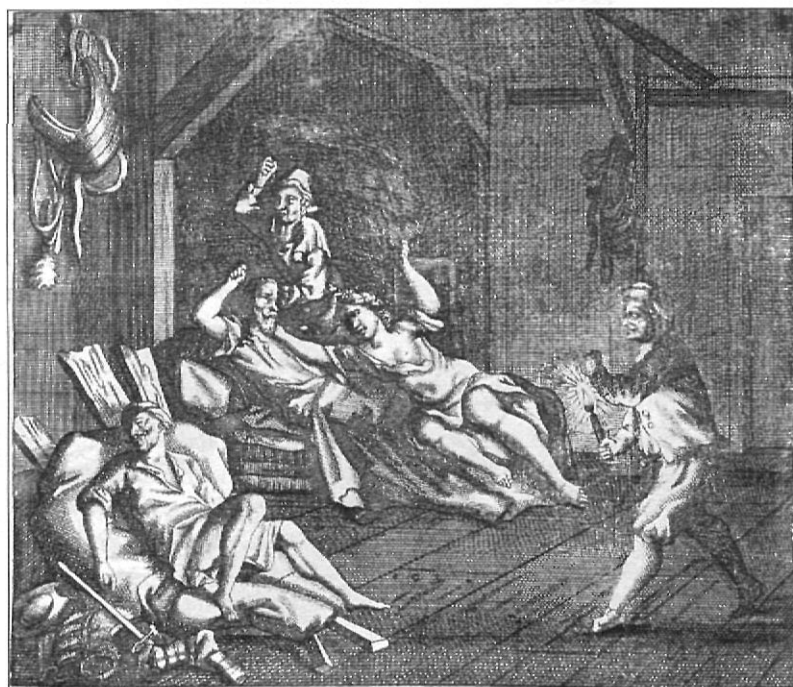


FIG. 46. Londres, 1687.



FIG. 47. Don Quijote (Bruselas, 1662).



FIG. 48. Don Quijote (Londres, 1687).



FIG. 49. Sancho Panza (Bruselas, 1662).



FIG. 50. Sancho Panza (Londres, 1687).



FIG. 51. Maritornes (Bruselas, 1662).



FIG. 52. Maritornes (Londres, 1687).

el magnífico dibujante y grabador de 1687, a la hora de crear su «particular» imaginario tiene presente el modelo iconográfico creado en 1657 en la imprenta de Jacobo Savry.

La edición de 1687 se presenta, dentro de la originalidad y destreza de su dibujo y calidad de su grabado, como una «reelaboración» del modelo iconográfico holandés, a pesar de que modifica claramente su programa iconográfico e introduzca variaciones en la relación texto-imagen, lo que permite hablar de una particular lectura del *Quijote* dentro de un mismo modelo iconográfico. En esta posibilidad, centraremos la diferencia entre la copia y la reelaboración de un grabado anterior.

Pero en otras ocasiones, la reelaboración —como así también se comentó para las diferentes modalidades de copia con el ejemplo de la reedición de Bruselas 1671— se produce de manera parcial, afectando sólo a unos determinados grabados. Esta modalidad se documenta, esencialmente, a finales del siglo XVIII, cuando los diferentes modelos iconográficos de los siglos precedentes se han difundido y perviven de manera simultánea. En los nuevos juegos de grabados que adornan a las reediciones cervantinas, participan varios maestros y dibujantes, por lo que las influencias convierten al nuevo programa en un crisol de las anteriores. Así sucede con la edición que entre 1797 y 1798 publica Gabriel de Sancha en Madrid, y que se considera una de las más importantes al ser la primera en editar los comentarios de Pellicer. Pero edición importante, además, por los 36 grabados con que se acompaña «cuyas alabanzas correrán a cargo de sus respectivos profesores», como se indica en el prólogo. Son ilustraciones originales, que intentan alejarse de los modelos iconográficos de moda de la época; pero en ocasiones se queda sólo en eso, en una intención. En el prólogo a la edición, Pellicer comenta las diferentes estampas que han aparecido en ediciones precedentes; al llegar a las basadas en los dibujos del pintor francés Charles Antoine Coypel (y se comenta la edición de La Haya de 1746), critica su falta de «conformidad y semejanza en las actitudes y usos españoles» (p. XX). Pero estos «defectos tan notables» no impidieron al dibujante Paret que tuviera en cuenta la imagen que en el modelo iconográfico francés ilustra la aventura de Clavileño para recrear este episodio a finales del siglo XVIII (FIGS. 53 y 54).

El jardín versallesco ha desaparecido, así como los trajes y peinados de los personajes parecen adecuarse más a los usos de la época, tal y como indica, con un cierto orgullo, el editor desde el prólogo²⁵, pero las dos poseen un aire de familia.

25 «Estos defectos tan notables [los de la edición de La Haya, 1746] se observan constantemente enmendados en las tres ediciones, que con tan bellas y delicadas estampas ha dado á luz la Real



FIG. 53. Clavileño (La Haya, 1746).



FIG. 54. Clavileño (Madrid, 1797-1798).

Por otro lado, la participación de diversos maestros dibujantes y grabadores (como también sucede en la edición canónica de 1780) hacen que las influencias y las líneas de dependencia se multipliquen. Un último ejemplo tan sólo, que nos permitirá acercarnos a uno de los ilustradores ingleses más importantes de la obra: Hayman, cuyos grabados aparecieron publicados en la edición inglesa del *Quijote* en 1755 (Londres: A. Millar). La escena en la que ahora nos detenemos ha sido muy poco ilustrada, por lo que su mera aparición ya puede considerarse un dato elocuente: el descubrimiento de la hija de Diego de la Llama disfrazada de muchacho durante la ronda nocturna que el gobernador Sancho Panza realiza por Barataria (FIGS. 55-56).

En este último ejemplo, los detalles se filtran, se diluyen y son tantas las semejanzas como las transformaciones. Son reelaboraciones parciales, como venimos viendo, que hacen que, a medida que llegan los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX, los modelos iconográficos se expandan, se abren a visiones más particulares, que será una de las características sobresalientes de la iconografía cervantina decimonónica, como ya se apuntara con anterioridad.

5.3. Terminaremos estas notas teóricas para comprender los modos de difusión, permanencia y cambio de los distintos modelos iconográficos que se sucedieron

Academia Española [...]. No menor puntualidad se ha procurado observar también en los dibujos y en el grabado de las estampas que adornan la presente edición [...]; como asimismo en la propiedad de los trages, en que ha tenido parte el Editor» (pp. XX-XXI).



FIG. 55. Londres, 1755.



FIG. 56. Madrid, 1797-1798.

en los siglos XVII y XVIII en la iconografía cervantina, con un factor que no hemos de obviar a la hora de concretar los límites de transformación de un determinado modelo iconográfico: en su transmisión y difusión el programa iconográfico inicial puede ampliarse o reducirse; e incluso podemos documentar la ampliación o reducción de información dentro de las propias imágenes (recuérdense las FIGS. 34 y 35); en ambos casos, estamos ante una fuente esencial de información para comprender en sus implicaciones determinadas lecturas coetáneas de la obra. El hecho de que en una reedición se halle un número menor de estampas puede deberse a una imposición editorial (que ha de buscarse en cada caso); así, en muchas ediciones del siglo XVIII, en donde son comunes el formato más pequeño y un número cada vez mayor de volúmenes, como principio iconográfico se seguirá la introducción de un número determinado de grabados en cada uno de ellos. En ocasiones, sólo encontraremos un grabado al inicio de cada volumen, a modo de frontispicio, aunque nada tenga que ver la imagen con el contenido de esta parte en concreto.

Pero, al contrario, la ampliación del número de estampas puede ofrecernos interesantes informaciones de los ámbitos de recepción a los que el editor o librero quería destinar el *Quijote*, y a los que pensaba seducir gracias a estas nuevas imágenes, que suponen, no lo olvidemos, una inversión económica de la que se quiere obtener también un resultado económico. No extraña, por ejemplo, como tendremos ocasión de ver en la segunda parte de este estudio, que en las ediciones quijotescas que se imprimen en la Península Ibérica a lo



FIG. 57. La aventura de los batanes: Madrid, 1674.

largo del siglo XVIII, se haga hincapié en las aventuras más grotescas y escatológicas de la obra, por más que don Quijote no muestre su cara más caballeresca. Nada de extraño: se trata de ediciones populares destinadas a un público que busca en la obra fuente de entretenimiento y de diversión. En este sentido, resulta más que elocuente lo que sucede con el episodio de los batanes, en los que Don Quijote y Sancho muestran sus personalidades (valiente uno y

cobarde el otro). Este episodio estaba ausente del programa iconográfico de Bruselas (1662) y de sus continuadores en tierras europeas; pero cuando el modelo iconográfico llega a tierras hispánicas, con la edición de Madrid de 1674 y los grabados debidos a Diego de Obregón, el episodio aparece con toda su crudeza, a pesar de la falta de relación con el texto de Cervantes, como ha puesto de manifiesto la crítica (FIG. 57)²⁶.

Pero lo importante no es tanto reflejar con exactitud *fotográfica* los detalles de una aventura de Don Quijote (o una de sus nuevas derrotas), sino el de incidir en el aspecto escatológico con el que juega el mismo Cervantes a la hora de contar el particular dilema con que a Sancho sorprende el amanecer: por un lado «la voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él», y por otro el «miedo que había entrado en su corazón, que no osaba apartarse un negro de uña de su amo» (I, cap. 20). La escena vendría a representar el momento en que don Quijote se tapa las narices al sentir el olor de Sancho y le exclama: —«Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo».

El grabado que representa idéntica escena en la reedición madrileña de 1735 cambia un tanto esta imagen inicial, y en sus detalles se acerca más al texto cervantino, ya que don Quijote permanece en su cabalgadura toda la noche y Rocinante se muestra sumiso, con la cuerda atada a sus patas delanteras. Pero el detalle va más allá de querer ser fiel al texto cervantino, ya que incide, una vez más en la escatología, haciendo evidente lo que Cervantes supo esconder en una frase (FIG. 58).

26 Tampoco hemos de olvidar cómo este es uno de los cuatro episodios destacados en la primera edición ilustrada del *Quijote*, que se publica en Frankfurt en 1648, para acompañar la traducción alemana de un selección de aventuras de la obra cervantina, y que se analizará en la segunda parte de este estudio.

Imagen que se repite en la reedición del *Quijote* que en 1796 publica en Madrid Antonio Sanz. En el caso de ediciones destinadas a un público culto, el interés del episodio se buscará en la estratagema de Sancho Panza para convencer a su amo de que está encantado y así impedir que se aleje, como sucede en la edición londinense de 1738 (FIG. 59), o en el resultado de la aventura, la risa de Sancho Panza al descubrir la causa de sus miedos y de la valentía de su amo (FIG. 60).



FIG. 58. La aventura de los batanes (Madrid, 1735).

En este último grabado, la figura de Sancho Panza funciona como «narratorio» de la imagen, como la representación de la reacción de los lectores: a pesar del formato, a pesar de la calidad del papel y de la impresión, a pesar de la brillantez de las imágenes y de la elección de un «culto» programa iconográfico, el *Quijote* seguía siendo un libro que se leía para el entretenimiento y la risa, al tiempo que educaba; sólo así puede explicarse que en el programa iconográfico de esta edición, junto a representaciones muy cultas, como la visita de Don Quijote a la imprenta de Barcelona, en donde aparece el impresor de la obra, Gabriel de Sancha (Givanel y Gaziell, *Historia gráfica...*, p. 163), se sigan ilustrando episodios escatológicos y cómicos como los resultados que el Bálsamo de Fierabrás ocasionan en Don Quijote y en Sancho Panza.



FIG. 59. La aventura de los batanes (Londres, 1738).

6. Estas primeras modalidades de copia y de transmisión permiten englobar un número mayor de posibilidades y de matices, que se irán desgranando a medida que analicemos los diferentes modelos iconográficos del *Quijote* que se sucederán durante los siglos XVII y XVIII, y que hemos identificado en los cuatro siguientes:



FIG. 60. La aventura de los batanes
(Madrid, 1797).

- a) El modelo holandés: el *Quijote* como un libro de caballerías de entretenimiento.
- b) El modelo francés: de los dibujos de Coypel al *Quijote* cortesano.
- c) El modelo inglés: hacia el *Quijote* de lujo.
- d) El modelo español: la canonización del *Quijote*.

Pero esa será otra historia que espero que vuelva a llenar de imágenes quijotescas el próximo número de *Litterae*, y en ellas tendremos ocasión de dar a conocer grabados que, hasta el momento, sólo habían podido ser disfrutados por un número muy reducido de amantes de la obra cervantina; imágenes que más allá de su valor artístico —que es innegable, por otro lado— permiten descubrir claves para conocer cómo fue la *lectura coetánea* del *Quijote* durante los siglos XVII y XVIII²⁷.

[Madrid, octubre del 2002]

27 Para la realización del presente estudio, me he servido, en primer lugar, de las riquísimas y espléndidas bibliotecas del Centro de Estudios Cervantinos y de la Casa Museo de Cervantes, ambas situadas en Alcalá de Henares, así como he consultado los fondos cervantinos de la Biblioteca Nacional de Madrid y de la Real Academia Española, especialmente ricos en esta temática. Muchas de las reproducciones de los grabados cervantinos proceden de los ejemplares conservados en ambos centros. Quisiera manifestar mi más sincero agradecimiento a sus representantes, Carlos Alvar y M^a Rosario Malero, por las facilidades que me han dado para la realización de este trabajo. Sin poder contar con este fondo, este estudio, sin lugar a dudas, hubiera sido imposible.

RESUMEN

En este artículo, ofrece la primera aproximación a una nueva herramienta de análisis, denominada «modelo iconográfico». Las distintas ediciones ilustradas del Quijote a lo largo de los siglos XVII y XVIII (frente a lo que sucederá en el XIX y el XX) pueden agruparse en un número limitado de modelos iconográficos; para que se pueda hablar de modelo iconográfico es necesario contar con una propuesta artística de autoridad y con una continuidad, que va desde la reutilización de las mismas planchas a la reelaboración artística. En esta primera entrega, se precisan estos conceptos con numerosas reproducciones, y en una segunda entrega analizará las características esenciales de los cuatro modelos iconográficos identificados para los siglos XVII y XVIII en las más de 150 ediciones ilustradas del Quijote que se publicaron en este tiempo.

PALABRAS CLAVE

Don Quijote, Cervantes, iconografía, modelo iconográfico, ediciones ilustradas, grabados

ABSTRACT

This article offers an initial approach to a new analytical instrument, that of «iconographic models». The various illustrated editions of Don Quijote published in the 17th and 18th centuries, as opposed to their successors in the 19th and 20th centuries, can be classified in a limited number of iconographic models. In order to speak of such models one needs to identify an authorized and continuous artistic project, which can range from the reuse of the same printing plates to artistic reelaboration. In this first part, these concepts will be defined through the use of numerous reproductions; the second part will analyze the basic characteristics of the four iconographic models identified from among the more than 150 illustrated editions of the Quijote published during the 17th and 18th centuries.

KEYWORDS

Don Quijote, Cervantes, iconography, iconographic model, illustrated editions, engravings